

论中国话剧现代性的生成机制——以“演剧职业化”运动为支点的考察

马俊山

《南京大学学报》（哲学、人文、社科版）2006 年第 1 期

—

摘要：话剧的现代性是在中国特定的历史和文化境遇中逐步生成的，有时候舞台艺术先行一步，有时候创作发展较快。但是，这些单兵突进式的现代性却很难持久，随时都会变质或坍塌。因为，话剧不仅是一门综合艺术，内部结构复杂，而且有着广阔的社会关联域，牵一发而动全身。所以，只有当演剧走上职业化道路，取得独立的社会身份以后，话剧的现代性才获得了一个坚实的成长平台和必要的社会资源，各方面均衡协调地发展起来，在国家与市场的张力中迅速走向成熟，走向自我，形成了鲜明的市民化、中国化特色。

关键词：话剧；现代性；职业化；生存方式

一、话剧现代性的生成机制及其历史过程

话剧的“现代性”是个相当诱人的话题。毫无疑问，现代性是现代化的产物，没有现代化根本就谈不到现代性问题。过去，我们以为话剧既然出现（我没用“产生”这个词，以免引起“土生土长”的误解）在现代，理所当然就应该具备现代性。也有人认为，凡具有对话剧形式的也就一定是现代的。其实未必。因为，中国的社会、人文发展极不平衡，整体上远未达到真正现代的水准，还存在着大量前现代、非现代或反现代成分，在许多时候，这些东西甚至占据着主流地位，深深影响着话剧的品质与风貌。所以，在貌似现代的话剧躯壳里，装的完全可能是前现代或反现代的内容。即使是以“反帝反封建”面目出现的东西，也未必都是现代的。在中国的特定历史境遇中，往往是前现代的东西多一些，反对帝国主义，常常连帝国主义背后先进的资本主义文化也一股脑给反掉了。以此为基础再去反封建，只能造成比封建主义还坏的结果，退回到奴化状态。抽掉了资本主义文化积累的任何主义都只能是历史的大倒退。像 17 年话剧，到底有多少现代性，就是一个大可质疑的事情。毕竟现代中国背负着沉重的历史包袱，前进的道路上又布满了陷阱，到处鬼影憧憧，说不定在哪里翻了车，或遇上鬼打墙，走了回头路。而当事者还兴冲冲地往前赶，错把黄泉路当作阳关道呢。这种历史误会所造成的滑稽剧，在中国现代化的历史上实在是太多了。所以笼而统之地给话剧加上“现代”的冠冕，极易掩盖其中的巨大差异，

说不定还会弄出个鱼目混珠，良莠不分，黑白颠倒的结果，为害大矣。

我认为，从任何角度解析中国话剧的现代性，都应当充分顾及话剧的两个基本特点：一是整体性，二是过程性。所谓“整体性”，是指话剧作为一门综合艺术，起码包含着舞台艺术、文学创作和剧团组织三个互相依存又互相牵制的重要方面。我们的论述可以从或一角度切入，但却不能无视其它相关因素的制约和影响，仅就剧本或舞台艺术而论，是很难准确阐述话剧的现代性的。另外，话剧作为一种社会文化现象，势必与现代中国的政治、经济、人文环境发生这样那样的实际关联，从而形成一定的生存方式（或称“生存机制”），这种生存方式因时而异，反过来又深深地影响着话剧的内部组织构造及其各个方面所能达到的实际水平。也就是说，话剧的现代性既表现在各种内部成分上，也渗透在它与社会的外部联系中，既是内容实体，又是机制关系，后者规定和制约着前者。英国社会学家鲍曼认为，西方现代化历史上的现代性突现为两种规则，一种是像个性、自由、平等、公正、客观、理性、幸福等伴随着启蒙运动成长起来的文化规则，另一种是由工业文明培育出来的社会生活形式，如科学、效率、实用、秩序、法制、民主政治等等。二者既互为因果，互相包容，又充满了张力。随着工业化社会的节节胜利，二者的张力也逐渐达到难以调和的地步，最终在 19 世纪上半叶发生分裂与对抗。浪漫主义思潮就是文化现代性对社会现代性的全面反叛，后来的各种现代主义冲动都是由此生发出来的。鲍曼的结论是，“现代性的历史就是社会存在与其文化之间紧张的历史。现代存在迫使其文化站在自己的对立面。而这种不和谐正是现代性所需要的和谐”。[1]（P. 10）话剧的生存方式与文化规则之间同样存在这种张力，话剧的现代性就是在这种持续不断的矛盾冲突中形成的，这是我们评说话剧现代性问题的一个基本出发点。

“过程性”则是指话剧的现代性是在长期的演剧实践中，经过跟中国社会人文环境的反复磨合，才逐步建立起来的。既非一蹴而就，稳定不变，也不是各个方面同时完成的。实际上，话剧各个部分的发育极不平衡，充满了变数和反复：有时候演剧单兵突进，与其它方面严重脱节，结果导致满盘皆输；有时候舞台艺术已经现代化了，而另外一些方面却完全停留在前现代的水平上，甚至是反现代的。片面发展是话剧不成熟的表现。成熟的标志，一是内部组织有机化，二是外部关系社会化，话剧自身的功能与社会的需要大体达到协调一致，各种矛盾与张力被控制在一个不至于断裂的范围之内。当然，完全一致是不可能的，完全一致就意味着死亡，结果正和彻底决裂一样。所以，茅盾在《剧运平议》（1937）中说道，“职业剧团的成立，常常公演话剧的固定剧场的出现，大演出的号召，旧戏和文明戏观众的被吸引”等等，毫无疑问标志着“话剧由幼稚期进入成年期”。成年期的话剧应该把“抓住市民观众—→争取演剧自由—→克服市民观众”作为首要任务，而要完成这个任务就必须在“提高”与“迎合”观众，适应环境与改变生存条件之间掌握一个合适的度数，话剧才能“由学校的知识分子的进而为社会的小市民的乃至大众的”。[2]茅盾把这个“度”定在“‘抓住’与‘克服’并重”，“剧团……应该再‘职业

化’些，然后能完全独立”两点，可以说是道破了成熟的现代话剧所应具备的起码品性：适应社会与独立自主。另一个让我感兴趣的地方，是茅盾对话剧成熟过程的描述，和对各阶段具体任务的把握充满了历史感和前瞻性，与话剧后来的发展情况完全吻合。

话剧在中国是一门新兴艺术，各方面发展的不平衡是再自然不过的事情。其中既有话剧艺术内部各方面发育程度的失衡，也有话剧的内容、表现方式、运作机制与社会生活的不适应或不协调。在新兴的“演剧职业化”运动出现之前，中国话剧已经有了将近 20 年的历史，经过了文明戏和爱美剧两个发展阶段。文明戏的主要历史功绩是给中国引进了准西方的舞台艺术，尽管极其幼稚粗糙，但却是全新的，没有这个开端就没有后来成熟的话剧艺术。但文明戏却是一种失败的艺术，究其原因，最重要的是没有文学的支撑和规范，“从不重视剧本，到没有成文剧本，最后所谓的‘新剧巨子’，竟至于不知剧本之为何物”。[3]剧目“中间的思想还是原来的旧戏里的思想”，[4]而一任舞台艺术跑野马，说学逗唱无奇不有，最后流为娱乐场中的滑稽戏，完全改变了性质。《北京实验剧社宣言》说得很到位：

近来这十多年中，中国因为只有在舞台的演作方面活动的人而得不到剧本的文学之补助，以致堕落而成为游戏场的点缀品，折白党的寄生处。①

这一点，不仅五四时期提倡爱美剧的人们，如茅盾、傅斯年、郑振铎、陈大悲等看得很清楚，就连对“爱美习气”深恶痛绝的洪深后来也说：

剧本是戏剧的生命！没有剧本，其余什么艺术、主义，什么与人生的关系，一切都不必谈了。爱美剧与文明戏根本的不同，就是爱美剧尊重剧本，文明戏没有剧本。人们记住了这一点，就可以晓得其他艺术上、成绩上甚大的区别，乃是当然之事了。[5]

胡适曾把南开新剧团所演之《一元钱》、《一念差》之类剧目，称作是“过渡戏”。这个说法深刻地揭露了这些戏的思想观念新旧掺杂，或新瓶装旧酒的特点，用以概括全部文明戏，也是颇为恰切的。但文明戏一开始就试图完全融入社会，职业化，走市场，却是中国话剧在现代化进程中迈出的极为重要的一步。文明戏的蜕化变质，并不像有些人说的那样，是政治压迫造成的，恰恰相反，却是在政治束缚松懈的情况下，自我放纵的结果。

代之而起的爱美剧②，主要贡献是从整体上更新了话剧的思想、艺术观念，并确立了戏剧文学的基础地位。虽然爱美剧也曾试图通过建立导演负责制（1923，洪深），发动“难剧”运动（1929，辛酉剧社）等途径，努力提高其舞台艺术水平，但收效并不大。除了上海业余剧人协会（业余）在职业化前夕所演的《娜拉》、《大雷雨》等极少数例外，其它的业余演剧绝大多数尚停留在散漫、随意、参差不齐的水平上。这不能怪罪任何人，话剧各个部分的发育程度，只能是这幅模样。爱美剧为话剧的成熟积累了经验教训，培养了编导演人才，并收获了一批剧本，但其内部组织和演剧方式，还未充分地社会化，它的现代性也还局限于剧本创作或舞台艺术的层面。可以说，文明戏和爱美剧的现代性都是片面的，不

完备的，有待于在一个更高的层面上重新整合，克服片面，达到平衡。

1930年代中期兴起的“演剧职业化”运动是中国话剧的整体变革。它首先从生存方式的调整开始，然后深入到话剧内部的组织建设、文学创作、舞台艺术各个方面，包含着丰富的内容，如剧团的独立自主，演剧的自由与合法，编、导、演的职业化，舞台艺术的整体化，以及话剧与社会形成良性互动关系等等。可以说，中国话剧生存机制和主体品性的现代化最终是在“演剧职业化”运动中完成的。

二、演剧职业化与剧团社会化

“演剧职业化”运动是中国话剧史的一个高潮，它在极其艰险的社会环境中挣扎奋斗了14年，创造了一系列令人叹为观止的光辉业绩，给后人留下了一大笔极为宝贵的历史遗产。站在这个历史制高点上观察话剧的现代性问题，也许能看得更加清楚一点。

“演剧职业化”的口号是1937年正式提出来的，但职业化演剧的实践，却从1934年初中国旅行剧团（中旅）在南京首演《梅罗香》就开始了。1935年初，刘念渠在一篇回顾上年剧运的文章中即指出，“现在，戏剧职业化已成为戏剧运动的一致要求”。[6]据刘说焦菊隐也有同余上沅组建职业剧团的想法，但未能实现。其实，当时的职业剧团还仅有中旅一家，直到1937年5月，职业化才渐成潮流，先后有上海四十年代剧社（四十年代）、广西国防艺术社（后改国防剧艺社）、上海业余实验剧团（业实）、南京中国戏剧协会等新建或转型的职业剧团。也正是这个时候，《戏剧时代》创刊，发表“1937中国戏剧运动之展望”36人笔谈，参加者有阳翰笙、余上沅、王平陵等，虽然政治立场各异，但大家一致认为，1937年将是中国话剧大放异彩的一年，“新兴的演剧职业化运动”，将使话剧更加深入地走向市民，走向现实，走向市场，但也存在着庸俗化、概念化的危险。这组笔谈，标志着职业化演剧进入到有实践有理论的自觉阶段。然而，令人遗憾的是，正当职业化演剧迅速地由点到面展开，真正形成一场声势浩大，波及广泛的“演剧职业化”运动的时候，抗日战争爆发了。全民抗战的兴起暂时打断了中国话剧的正常发展，并把它的一部分力量转移到大后方和解放区。但历史规律是无法改变的，4年后（大约从1941年起），演剧职业化运动在上海和大后方同时开花结果，四五年间先后有二十多个职业剧团问世，剧本创作、舞台艺术、演剧活动持续高涨，达到空前的活跃与协调，并与生存环境达成某种谅解，中国话剧整体进入现代化时期。

话剧的“现代化”、“正规化”问题就是在这个阶段提出来的。夏衍说，“现代化，换言之，就是我们要彻底扬弃旧时代的办法体制，而完成一个可以适应于今天和明天的剧团组织和演出制度问题。”[7]（P. 254）现代化的最后阶段就是“建立一个职业化的演剧体制”。[8]（P. 216）这个结论是1942年暑期，夏衍在重庆北碚同陈鲤庭、张骏祥等“长谈”的结果，可以说代表了当时相当一批剧人的共识。据夏衍后来回忆，“话是从‘转型期’这个问题谈起的”，针对当时演剧实践所面临的政治经济压力，及其

自身因袭的历史缺陷，他们回顾和总结了话剧现代化的经验教训，提出了以“演剧制度”、“剧团组织”和“职业道德技能”建设为核心的现代化、正规化路线。^③

证之以欧美近代戏剧发展史，人们不难发现，这是一个普遍的规律：戏剧现代化，无论从那一点开始，最后都会归结于剧团组织和演出制度，即生存方式的整体性变革。毕竟演剧是全部戏剧艺术的核心。只有到了这一步，戏剧其它方面的变革，诸如新兴剧作、新式舞台艺术的能量和意义才会得到充分释放。没有自由剧场运动，娜拉出走时的关门声，也许只能回响在易卜生的客厅里，而决不至于震撼全欧洲的屋顶。反过来，也只有在生存方式发生整体转型，变得更加“适应于今天和明天”的社会需要的前提下，戏剧文学和舞台艺术的种种革新，才有可能获得保护和支持，得以延续下去。最有说服力的例证是莫斯科艺术剧院的演剧活动，它促使契诃夫写出了一出又一出伟大作品，并孕育出斯坦尼斯拉夫斯基（斯坦尼）体系，把近代写实性舞台艺术推向极致，影响及于全世界。若无生存方式的现代化，也就是夏衍所谓的“制度”与“体制”的保证，文学和舞台艺术方面的现代化是很容易发霉腐烂，悄然变质的。我认为，解放以来的中国话剧就基本处于这种假现代化，或如董健所说的形而下的，“器用”层面上的现代化状态。近年虽有所改变，但大局始终未动，话剧的生存方式严重背离市场化、民主化的大趋势，官办剧团几十年一贯制，已经彻底沦为国家意识形态的载体，剧目严重脱离社会现实，即便在形式上玩些新花样，最终也会被观众所唾弃，话剧的生存危机愈演愈烈。2002年8月全国话剧汇演（沈阳），共十几台戏，上座率都很低，有的甚至完全没有观众，需要动员学生去捧场，常常是一幕未完，观众已散去大半。如此潦倒，根本原因还是个艺术体制即艺术的生存方式或生存机制问题。

戏剧的生存方式只有两种，职业或业余。过渡性或半职业性的剧团不是没有，但很难持久，最终不是职业化，就是重归业余。从业余到职业，中国话剧的生存方式好像在绕了一个圈后，又回到了文明戏状态。不是没有这种可能，1944至45年间的上海和大后方剧坛上，就曾出现过严重的文明戏回潮现象：临时搭班子，管理混乱，排练不够，表演随意，台风媚俗，上海称为“商业化”，重庆叫作“打游击”。即使中旅这样历史悠久的剧团亦难幸免。^④但新兴的职业化演剧，毕竟是在有了充分的人才和经验积累，社会政治经济文化激变的境遇中产生的，它直接否定了爱美剧的业余生存方式，与文明戏的职业生存也有本质上的不同。

中旅之前的中国剧坛上，活动着两种职业剧团，一为梅兰芳剧团之类的传统戏班子，基础是明星——老板制，师徒相授，形成对内实行宗法式管理，对外则高度封闭的组织特点；二是文明戏班，采用的也是明星——老板制，但纵向的师徒关系被横向的主从关系所取代，宗法色彩淡化，开放性和社会化程度提高。不过，明星——老板个人的品行、能力、好恶，对剧团的风格营造和经营效果仍然起着决定性作用，这一点又和旧戏班子完全相同。突出的例子是王钟声之于春阳社，陆镜若之于新剧同志会，任天知之于进化团，郑正秋之于新民社，从内容到形式，几乎每一个戏都深深地打上了这些明星——老板个

人的印记。王钟声编演《张汶祥刺马》、《徐锡麟》等剧，最后自己也为革命而牺牲。任天知以日人藤堂调梅自称，《黄金赤血》中的言论正生调梅，简直就是任天知本人的化身了。而《恶家庭》、《苦丫头》、《奶娘怨》之类家庭戏里，亦不无郑正秋家庭生活的影子。如果说现代的旧戏班子是封建文化的遗形物，那么文明戏就是它的一个等而下之的变体。这是无可奈何的事情，以当时从业人员的素养和见识，也只好多向旧戏取法了。文明戏充满了悖论，在经营上它是开放的、市场化的，但其内部的组织管理却背离了平等、有序、高效的市场原则。它抛弃了旧戏的宗法关系，却未能建立起现代企业制度，甚至连组织管理本身也一齐倒掉了。再加上演员又没有旧戏那种幼学功底与职业素养，演剧时不仅胡乱穿插，而且“台上每一个演员都是一个独立的单位，各做各的戏；彼此没有联络，没有反应，自然更谈不到什么和谐与统一。更坏的现象，是抢着做戏，各显神通；”[9]甚至于把后台的矛盾带到前台去，互相折台、捣蛋，常常弄得下不来台。文明戏社团好像新旧文化交替时产下的一群畸形儿，在其丑陋的躯体中，毕竟还包含着一些现代的国家观念和市民意识。但是，由于它的内部组织始终停滞在前现代的水平上，没有与时俱进充分地社会化，所以，就连这点现代性最后也被它的明星——老板制给消磨、腐蚀掉了。这就无怪乎有些人，要把文明戏看作是与话剧全然不同的另一种艺术形态了。⑤

其实，职业化不过是戏剧存在的一种形式而已，职业化的剧团未必都具有现代性，而业余剧团也不是都没有现代性，职业化与现代性两个概念，不在同一个平面上。可以说，凡是以演剧为唯一任务的团体，或以戏剧的编、导、演艺术为谋生手段的人，都可称之为职业化的剧团或剧人。形式上的职业化，实际是指专业化。这种专业剧团和职业剧人各个时代都有，并非现代社会所独具。现代性则不然，它是事物的某些内在属性和外部关系，无论怎样定义，它都必须是现代社会所独有的。

从学理上说，因为现代社会的核心是市民社会，市场又是市民社会的基础，所以剧团社会化，实际上也就是主体身份的市民化和经营管理的市场化，这是由剧团的文化/企业的二重性所决定的。而剧团的社会化实践，则呈现为一个主客体互相认同的历史过程：一方面是剧团逐步接受社会游戏规则，并将其内化为主体的组织形态和机制功能；另一方面是社会逐渐认可剧团，使剧团的存在合法化、公众化。所以，社会化程度的高低反映了一个剧团对社会的认同和介入程度。剧团社会化的水平，从一个侧面反映着话剧成熟的程度。

高度社会化是新兴职业剧团现代性的首要标志。剧团社会化，首先得打破组织上的党派壁垒。剧团党化是左翼戏剧的产物，国民党也一直在做这种努力。从1935年开始，由于国际国内局势的变化，剧团的党派壁垒被逐步拆除，中共剧联的解散和国民党怒潮剧社的分裂，是党化戏剧由盛向衰的转折点。从此，话剧便冲脱了自我设定的各种小圈圈，大步走上社会化、专业化、市场化的快速发展道路。例如，战前的四十年代、业实，大后方的中华剧艺社（中艺）、新中国剧社（新中国）、中国艺术剧社（中术）等，都是中共支持或领导的民办剧团。在这些剧团的组建和发展过程中，中共曾起到了至关重要的

作用。但是，和左翼戏剧不同的是，这些剧团并不是建立在党派的基础之上，而是按照现代企业的效率原则组织起来的。只有中术比较特殊，为了演剧的方便，特别拉来了几个党政要员、社会“闻人”做理事，可是又不能让他们真“干事”，所以另组5人秘密领导小组，其中4人是中共。据我所知，在解放前的所有职业剧团中，这是唯一存在“准”中共组织的剧团。职业剧团，无论来历和背景如何，都是按照国民党政府或上海租界以及沦陷区当局的有关规定，经正式登记注册，公开营业的独立法人。如上海剧艺社（上艺），借了中法联谊会的名义向工部局注册，有关文书还是李健吾用法文起草的。从非法到合法，这个转变看起来稀松平常，但却是至关重要的。极而言之，剧团成为独立法人，就意味着它的活动除了法律以外，不再受其它任何东西的约束，范围可达主权之内的任何地区与社群。除了观众和自己以外，剧团无需再对谁尽责。合法就是解放，既是行动的解放，更是艺术想象力和创造性的解放。不迈出这关键的一步，以后的一切发展都将无从谈起。1944年是上海、北平沦陷区的所谓“话剧年”，在4月27日赵景深写给大后方友人的一封信中，详细述说了上海剧坛创作、演出、观众的盛况，最后写道，“上海的剧人大部分甚至全部都是营业性的，什么红楼梦式通俗小说的利用，杂耍化婆媳斗争式，一窝蜂地专就生意着眼，有坏处也有好处，他们可以不必有政治关系，靠卖票收入就可以维持生活。一个编剧或导演，一本戏二三元以上的收入还算是比较普遍的，抽税（指上演税或导演税——引者）不过3%而已”。[10]这种局面虽然不免泥沙俱下，鱼龙混杂，但却跃动着一股勃勃的生气，显然不是狭隘的政治戏剧理念所能营造出来的。

这里有一个问题需要特别提出来讨论，那就是职业剧团的标准问题。在专业性上，上海和大后方的所有职业剧团都是够格的。但在剧人的身份上，大后方却与上海有所不同。正常情况下，职业剧团是独立法人，除法律外不应再有其它的婆婆；职业剧人是全职即专门从事戏剧工作的自由职业者，不能另有其它职业，当然更不应有官方身份；剧人的生活来源是戏剧，所以演戏也好，写戏也好，理应得到相应的报酬，否则就活不下去。但话剧是在一种特殊的历史境遇中走上职业化道路的，特别是战争主宰一切，市场秩序崩溃，使话剧职业化的必然要求不得不采取反常的形式来实现自己，表现自己。中艺、中术、新中国，和上海的职业剧团一样，都是民办的，所以不存在官方身份问题。而中央青年剧社（中青）、中电剧团（中电）、中国万岁剧团（中万）名义上是国民党的官办剧团，演职员都有固定工资，可以穿制服，吃平价米，形式上属于政府养活的公教人员。官办使这些剧团的活动受到一定限制，但公教身份又给了演职员一些必要的生活保障。民办剧团少些束缚，但生存风险较大。在这些剧团刚成立时，官办与民办的反差还很明显。所以，政治壁垒打破以后，为了保障生活，许多进步剧人都参加了这些官办剧团的工作，有些还是中共特意安排的。特别是中电剧团的建立，主要是靠1938年初抵渝的一批业实的剧人，如赵丹、章曼苹、白杨、魏鹤龄、孟君谋、施超、孙瑜等支撑起来的。1940年以后物价飞涨，官薪贬值，官办剧团也得跟民营剧团一道走市场，找饭吃，票房成为剧人主要的生活来源。再加上

进步剧人在这些剧团中占有举足轻重的地位，离了这些人剧团就无法演剧，所以，抗战后期的官办剧团，在组织上虽然还保持着团长负责制，演剧活动也难免受当局的掣肘，不得不上演一些官方认可的剧目，但在经营方式上与民营剧团已经没什么两样了。薪给缩水和市场需求扩大，这一推一拉，就使官办剧团离官方越来越远，自主性也越来越强了。夏衍在其《懒寻旧梦录》里，也是把中万、中电、中青都称作职业剧团的。[11] (P. 494)

总而言之，我认为，在抗战的特定历史境遇中，剧团归谁所有，官办还是民营，以及民营剧团是个人投资，还是同人合伙，都很难作为判断一个剧团是否职业化的前提条件，尽管所有制和资金来源对剧团的经营理念影响很大。倒不如以社会化、专业化、市场化程度为主要的依据，也许更加切合当时话剧的实际情形。

三、走向市场，走向市民与走向自我的对立统一

在那个云诡波谲的年代里，政治变迭迭出，各种诱惑多多，剧团和剧人很容易掺和进去。值得注意的是，所有的职业剧团，无论政治背景如何，都只演戏而不直接参与其它政治活动。剧团与政治剥离而回归戏剧，这是话剧本性的一大转变，对话剧艺术的生长，影响极为深远。但这并不是说，话剧从此就与政治无缘了，而是说它自由了，可以用话剧特有的方式，表达艺术家的思考，更加积极主动地与政治对话，参与现代民族国家的文化建设事业。剧团的社会化程度越高，自主性也就越强。自主性是现代性的重要标志。

现代职业剧团是以市场经济和城市文明为基础的。市场化和市民化程度的提高，使话剧获得了源源不断的经济与精神资源，自主性大为增强，从而由原有的社会结构中分化出来，成为一项独立的现代文化事业。职业化是话剧艺术摆脱依附走向自主的必由之路。但是光有演员的职业化还不行，剧团自身还必须积累起从事职业活动的必要资本，“然后能完全独立，能完全独立确定下剧运的整个计划”。[2] 话剧走向社会和回归自我是同时进行的，越是深入地介入社会生活，话剧自身便越强大越丰满，越具有鲜明的中国特性。

中旅是第一个从原有社会结构的母体上分化出来的职业剧团。成立之初，中旅就确立了面向市民社会，不与任何政治势力结盟，走市场求生存的道路。1934年初在南京公演《梅萝香》一炮打响，国民党的一些高官大老如陈立夫、褚民谊、张道藩、邵元冲、王平陵等，或莅临捧场，或设宴款待，或愿每月资助3000元，极尽拉拢收买之能事。为了寻找更多的发展契机，也为了摆脱政治当局的纠缠，唐槐秋毅然决定率团北上平津，一边旅行演出，以卖艺养活自己，一边吸收新团员，学习普通话，在实践中提高和壮大自己。1938年，中旅滞留汉口，何去何从意见不一，面临着分裂的危险。阳翰笙通过张立德给唐槐秋传话，表示愿意每月给中旅一些津帖，要其为中共控制下的军委会第三厅做些工作，唐以“不与任

何党派联系”为由加以拒绝。⑥后来张立德回忆起孙师毅、谷剑尘介绍进他进中旅时，唐第一次和他谈话，说到中旅的办团宗旨，是从总结文明戏及爱美剧失败的教训开始的。唐说，剧团不能像文明戏那样商业化，也不能像上海艺术剧社和五月花剧社那样政党化，而要走职业化的道路，剧团“要民办，官办不行，其他的办也不行。官办就要受管制，不接受就要被封掉。”他告诫团员“我们剧团不搞党派活动，我们也不接受任何官方的津贴，因为一接受官方津贴就必然会卷进党派活动。而一搞党派活动就有被抓被关的危险”。⑦显然，唐不但反对剧团党化，也反对剧人从事政治活动。正因如此，中旅才能在各种政治势力的诱惑与夹击中，始终保持艺术的独立与尊严，踏出一条通往市民社会的艺术道路。当然，中旅前后期有很大变化。后期，商业化色彩越来越浓厚，台风也是每况愈下。你可以为中旅没有取得更大的成就而感到遗憾，可以说它的内部组织管理始终未脱文明戏或旧戏班子的习性，可以指责某些剧人的私生活不检点，可以批评后期周贻白、顾仲彝、李健吾编、译的那些剧目太俗气，这都是事实。但你也不得不承认中旅是中国最有个性的职业剧团之一，这同样是事实。

大后方的政治分野在于国共两党间，而上海则直接关乎民族大义。上海沦陷后，摆在职业剧团面前的首要任务是争取生存。生存就得演戏。当时剧本出版无须审查，但演戏须经过有关部门审查核准，含有抗日内容的剧本根本无法通过。所以，为了生存，上海的剧团不得不回避尖锐的现实政治问题，转而借历史题材或世俗题材，表现其对民族国家和市民社会的认同。而市民社会是现代民族国家的基础，所以在中旅等职业剧团世俗化、商业化的选择当中，又隐含着民族认同与国家认同的潜台词。李健吾在谈到荣伟剧团时说，太平洋战争爆发后，“上海的剧运一度暂趋沉寂”，

稍后，黄金荣的令孙黄荣伟，颇有兴趣于话剧，希望把剧人仍集中起来，当时托韩非和我谈起，我极表赞同，即与佐临、朱端均等一起参加。一切都商业化，我们都作为剧团的雇员。当时内地有人指责我们流于商业化了，但是沦陷区剧团若不商业化而政治化，只有与敌伪汉奸勾结“政治化”了。[12]

演剧职业化本来就存在商业化的可能，但太平洋战争以前，上海租界虽成“孤岛”，但文学、话剧、电影界仍比较自由，活跃程度与战前不相上下，足以支持上海市民的大部分文化娱乐需求，而游资又对话剧不感兴趣，故未形成明显的商业化态势。“孤岛”沦陷后，政治压力陡增，各项文艺事业均遭重创，而后部分游资转向投入少，市场大的话剧，剧团则为了全身避害而与唯利是图的投机商人合作，使职业话剧迅速走上了商业化、市俗化的道路。商业化是职业剧团在自身力量比较弱小，而生存条件又十分险恶的情境中，不得不采取的一项重大战略调整。它以纯粹商业的形式出现，进一步淡化了剧团的政治色彩，有利于话剧向平民社会扩张。海派话剧的世俗品性和广大的观众基础就是在这种商业化的背景下形成的。一部《家》卖了两个月的满座，“吴天使从来不看话剧的人也来欣赏话剧，以后再演别的戏，他们也高兴来试试口味了”。[10]《秋海棠》甚至得提前半个多月订票，而且总是满座。鼎盛时期，上海竟有8家剧场同时开演话剧。所以，赵景深满怀信心地告诉大后方剧人，“有了这样的基础和

多量的观众，你们将来回到上海继续努力，就容易多了”。[10]但是职业剧团商业化又很容易受资本的牵制，为追求最大利益而过分迎合观众，结果降低了话剧的思想和艺术品位，走入了庸俗化的泥沼。这种情形在抗战后期的上海和大后方都曾出现过，其中的教训永远值得人们记取。我们不能在商业化和庸俗化之间简单地划等号，约等于也不对，二者的关系是很复杂的，远非三言两语就能说清楚。在此，我们只能说，商业化作为对抗政治压迫的手段是可以理解的，但作为目的却非常危险，它很可能导致艺术自主性和现代性的全面沦丧。

需要指出的是，抗战后期，上海和大后方剧坛上愈演愈烈的商业化、庸俗化倾向，主要是由政治高压引起的。职业剧团要生存，要维护其民间立场，不为虎作伥，恐怕也只有这一条路可走。看看当年的评论，他们是多么无奈和不忍啊！当统治者剥夺了人民的一切权利，并力图把所有社会资源都纳入其统治体系的时候，庸俗也就成了一种背离，不合作，甚至叛逆。同样是对演剧庸俗化倾向的批判，陈白尘、刘念渠、潘梓农、阳翰笙和张道藩、潘公展、鲁觉吾等国民党要员的立场截然不同。前者维护的是话剧的民间性，后者则包含着将话剧党化、政治化的用心。在1941年元旦全国文协举行的迎新座谈会上，反对庸俗化是一个重要话题。国民党中宣部官员王平陵坚称“文艺是宣传”，“抗战文艺应该成为舆论的舆论”，“作家们必须更关心政治，从希望政治进步出发去批评政治”。⑧1942年9月国民党中宣部以张道藩名义发表《我们所需要的文艺政策》，⑨提出文艺创作要“六不”、“五要”，主旨也是反对民间化，提倡政治认同。

上海沦陷后，职业剧团的公演剧目一时间充斥着大量离奇、香艳、侦探、变态的内容。对此，进步剧人是不满的，抵制的。但也存在着另外一种否定的声音。如署名“鸿左”者就认为，奸商游资新创设之剧团，只知赚钱而不讲道义，竞相“香艳化”，“把话剧的质也就改变了”。剧运要为反共建国，救国、救民、救东亚服务，应当反对香艳，统一思想，“扬弃过去那种赤化与抗战的毒氛而转入和建阵营来”。[13]显然，这种意见代表的是敌伪官方的立场。所以，对抗战后期的庸俗化问题，重要的是弄清它产生的社会机制及其消极作用，简单地指责一通是没有任何意义的。还应该看到，沦陷后的上海剧坛，一方面是剧目的庸俗化，另一方面却是舞台艺术的大发展，对于话剧这门综合艺术来说，这也是非常重要的收获。

脱离具体的政治，是为了更加自由地以话剧特有的方式参与现代民族国家的文化建设，这是更大的政治。中国话剧的独特品格与自主性正是在这个过程中形成的。上海苦干剧团（苦干）走的是另外一条路——借鸡下蛋。它早在1942年6月就基本形成了，由于同人“除了一片灼热的心，只是赤手空拳”，所以只能和费穆领导的上海艺术剧团（上剧）合演。剧目中就有极其叫座，让石挥成为“话剧皇帝”的《大马戏团》和《秋海棠》。直到1943年10月，苦干才首度放单公演。为了取得合法身份，也为了解决资金问题，苦干选择了跟《申报》合作，由其担保向银行借支演出费，盈余则全部捐作该报所设失学

青年援助金，为时半年。而这时的《申报》已被敌伪所控制，为了和它划清界限，在首演朱梵（柯灵）改译的《飘》前有一篇“献辞”，内容之一是，

在组织上，……我们没有老板——我们的老板就是观众；

我们没有主人——我们的主人是“苦干”的全体团员，从剧团行政到演出事宜，都由自己主持，不受任何方面或个人的牵掣。[14]

“献辞”由改译者柯灵和导演佐临起草，其中的“任何方面和个人”，既包括政治上的敌伪当局、《申报》馆、出资银行，也包括与之有着千丝万缕联系的原上艺、上剧以及其它兄弟剧团在内。苦干如约而行，以《梁上君子》等一系列高质量的演出赢得了广大观众的信赖与支持，半年后切断与《申报》的联系，彻底独立，走上了自主发展的艺术道路。据柯灵说，苦干有二三万比较稳定的观众，正是靠着这些人的支持，苦干4年，演出大小20多出戏，形成既严谨写实而又富于创意的舞台艺术风格。剧目虽然多数是改译，但“在演出的中国化这一点上，曾经有不少为大家所肯定的成绩”。[15] (P. 355)跟其它职业剧团比起来，苦干是沦陷后的上海剧坛上自主性最强的剧团，也是最具艺术独创性和风格的剧团，自主和创新之间的关联是不言而喻的。

话剧是在战争条件下匆匆走上职业化道路的，资金积累困难，缺少国家护佑，国民素质低下，使它始终面临着商业化、低俗化的考验。而要跨过这个误区，光靠自身的力量显然不够，只得借助于官方的支持，但这又将面临着官方化、政治化的危险，有背职业化的初衷，无法让广大剧人接受。商也难，官也难，这种尴尬也许正反映出中国话剧职业化先天发育不足，后天营养失调的弱点。这个历史难题，至今仍在困扰着中国话剧前进的步履。

四、结论

演剧职业化并不是话剧现代化的全部内容，但离开职业化的话剧，也不能说是完整的现代戏剧。职业化为话剧现代性的生成提供了一个坚实的平台，1930——40年代最优秀的作家作品，最令人难忘的舞台艺术形象，基本都是在这个平台上成长起来的。职业化也为话剧的创作和演出提供了一定的自我保护机制，使之能够抵挡住各种政治、经济压力，始终保持着独立的民间立场。有了职业化未必就有了现代性，但没有职业化，某些局部的现代性也可能沦为乌有。近50年来中国话剧品性的蜕变从反面证明：话剧的现代生存机制一旦毁坏，内容上的现代性亦将无法维系。

参考文献：

- [1] Zygmunt Bauman: *Modernity and Ambivalence*[M]. Cambridge: Polity Press. 1991.
- [2] 茅盾. 剧运平议[J]. 文学, 1937, (2).
- [3] 陈大悲. 爱美的戏剧[M], 北京: 晨报社, 1922.
- [4] 茅盾. 中国旧戏改良我见[J]. 戏剧, 1921, (4).
- [5] 洪深. 从中国的新戏说到话剧[J]. 现代戏剧, 1929, (1).
- [6] 刘念渠. 1934年中国戏剧运动之回顾[J], 舞台艺术, 1935, (1).
- [7] 夏衍. 人·演员·剧团[A], 夏衍杂文随笔集[C], 北京: 三联书店, 1980.
- [8] 夏衍. 论正规化[A], 夏衍杂文随笔集[C], 北京: 三联书店, 1980.
- [9] 周剑云. 剧坛怀旧录[J], 万象, 1944, (3).
- [10] 赵景深. 最近上海的戏剧[J], 戏剧时代, 1944, (6).
- [11] 夏衍. 懒寻旧梦录[M], 北京: 三联书店, 1985.
- [12] 战时战后文艺检讨座谈会(发言纪要)[J], 上海文化, 1946, (6).
- [13] 鸿左. 新时代的上海剧运[J], 太平洋周报, 1942, (36).
- [14] 柯灵. 佐临与上海抗战戏剧[J], 新文学史料, 1989, (2).
- [15] 柯灵等. 回忆苦干[A], 中国话剧运动50年史料集[C], 北京: 中国戏剧出版社, 1959.

注释: (原为页下注, 因网络条件所限, 现改为篇后注——戏剧研究学术网站)

①见阿英编选:《中国新文学大系·史料·索引》(1917—27), 上海良友图书印刷公司 1935 年版, 第 128 页。

②我所使用的“爱美剧”一词泛指现代中国的一切群众业余演剧活动, 既包括五四时期陈大悲所说的爱美剧, 也包括左翼时期的工人、学生、职员演剧, 还包括抗战期间上海和大后方各行各业的业余演剧。据我所知, 远者如陈鲤庭的《演技试论》(1942), 近者如马明的《张蓬春与中国现代话剧》(1982) 等文都是这样作为泛称使用的。

③参见夏衍:《懒寻旧梦录》, 北京三联书店 1985 年版, 第 493 页。夏衍对“转型期”定义是:“一方面已经是商业经营的剧团了, 而它方面, ……戏剧运动中的‘现代化’还没有完成”, 特别是其中仍遗留着大量的“爱美时代的毛病”。(夏衍:《论正规化》, 《夏衍杂文随笔集》, 北京三联书店 1980 年版, 第 210—211 页。)

④详情见马俊山：《论国民党话剧政策的两歧性及其危害》，《近代史研究》，2002年第4期。

⑤例如上官蓉：《文明戏与话剧》，上海《作家》第1卷第5期（1941年）。

⑥据洪忠煌：《中国旅行剧团史话》，《中国话剧史料集》（1），北京文化艺术出版社1987版，第163页。

⑦语见张立德在《中旅50周年学术研讨会上的发言摘录》。陈樾山：《唐槐秋与中国旅行剧团》，北京中国戏剧出版社2000年版，第379页。

⑧王平陵的发言见《1941年文学趋势的展望》，重庆《抗战文艺》1941年第1期。

⑨该文由邓文仪起草，经国民党中宣部会审后以张道藩的名义发表，实际是整个国民党的文艺政策。张道藩：《我们所需要的文艺政策》，重庆《文艺先锋》创刊号，1942年9月。“六不”包括：不专写社会黑暗，不挑拨阶级仇恨，不悲观，不浪漫，不写无意义作品，不表现不正确的意识。几乎排除了一切不利于国民党统治的民间内容。

[原载《南京大学学报》（哲学、人文、社科版），2006年第1期，引用时务请核对原刊]